ecran 76
15 AVRIL
46

INFORMATION DEPT.
3 - MAY 1976
OFFIC
INDEXER

JOHN HUSTON

RICHARD OSWALD

L'ACTUALITÉ

LES NOUVEAUX FILMS

ENTRETIENS AVEC Donald SUTHERLAND, Marco BELLOCCHIO, Andrzej WAJDA, Kenneth ANGER, Joris IVENS, Bertrand TAVERNIER, Jean-Daniel POLLET, Shadi ABDES SALAM, Yannick BELLON, Volker SCHLONDORFF, Ettore SCOLA

LA TERRE DE LA GRANDE PROMESSE d'Andrzej Wajda

a l'impression, à tort ou à raison, que les juifs le sont plus que les autres : dans tout le film, il n'y en a qu'un qui ne l'est pas, c'est Stein, le jeune musicien. Mais tous les autres, comme le banquier illettré, qui ignore même l'existence de Victor Hugo, ou la maîtresse de Karol, qui est d'une vulgarité incroyable, sont extrêmement caricaturaux, et on a parlé à cet égard d'anti-sémitisme : que répondez-vous à cela ?

Il y a évidemment caricature, mais c'est l'esprit *qui compte : je crois que le public polonais a ressenti cela comme une dose d'humour, qui rend tous les personnages antipathiques, moins monumentaux dans leur vilenie. Ils deviennent tragi-comiques : la caricature joue pour rapprocher les personnages des spectateurs. J'ai toujours pensé que présenter ce drame très sérieusement d'un bout à l'autre aurait été vraiment intenable, et aurait abouti à faire du film une* illustration *d'une certaine situation sociale, aussi inacceptable qu'un discours magistral. C'est donc devenu une sorte de comédie noire. Je n'ai pas cherché à dessiner les attitudes, mais plutôt à décrire certains caractères, et à arriver à une certaine vérité humaine, au lieu de présenter cela comme l'image anonyme d'une certaine force sociale.*

Mais le « personnage » principal du film n'est-il pas l'argent, qui est la force motrice du drame ?

C'est exact : l'argent, c'est la puissance ; d'autant plus que Karol n'est pas quelqu'un qui a été élevé dès son enfance dans le culte de l'argent : il y a une cassure en lui. Il a imaginé que le succès, c'était cela, mais dans une situation pareille, il y a toujours quelque chose qui craque, ce n'est pas inhérent à son personnage. Il existe aussi un trait de son origine noble dont j'ai tenu compte : il a pensé qu'il pouvait trouver dans l'argent une certaine liberté, c'est-à-dire le moyen de n'être l'esclave de personne. Il commence comme employé de Bucholz, et il découvre qu'il faut se libérer dans ce contexte, au détriment des autres.

Vous avez insisté sur les lieux de convergence sociale, qui sont autant de succursales de la Bourse : le restaurant, les demeures privées, l'opéra surtout, triomphe de la conception bourgeoise du spectacle. Cette frénésie de l'argent gagnait tout le monde partout...

C'est très bien observé, parce que, finalement, c'est un film monothématique : partout, il y a l'argent, mais il fallait diversifier tout cela. Le drame de la littérature polonaise, c'est qu'on n'y parle jamais de choses comme l'argent : le roman de Reymont est une exception.

Dans le traitement formel du film, capital, ne vous-êtes vous pas laissé entraîné par certains excès, auquel on n'était guère habitué dans le cinéma polonais. N'y aurait-il pas une certaine influence du cinéma « occidental » sur la crudité des séquences de violence ou de sexualité ?

Peut-être oui, parce que le public polonais voit aussi ces films américains ou occidentaux, et il y a aussi une évolution dans ce sens, même si la sélection est plus « précise » dans mes films. Il existe une sorte d'escalade impossible à endiguer. D'autre part, comme je trouvais que tout était porté à l'excès, la passion, les relations, la caricature, tout, cela touche forcément le côté sexuel et physique.

C'est un film qui a dû exiger d'énormes moyens. Vous avez utilisé, par exemple, trois équipes d'opérateurs : ont-ils travaillé séparément ou en collaboration ?

D'abord, Sobocinski a commencé seul, et a imposé un certain style : une caméra très mobile, une tonalité plastique. Puis, il a dû partir pour l'Angleterre, et les deux autres opérateurs (Klosinski et Dybowski) ont continué dans le même style. Au bout de six semaines, Sobocinski est revenu, et a repris le travail des deux autres, épuisés ! Je suis le seul qui ai dû tout endurer ! J'ai aussi activé la rapidité du tournage, pas pour des raisons économiques, mais parce que j'ai pensé que, comme tout était frénétique, l'équipe devait être aussi « en vibration », comme les personnages du film. Si le tournage avait été trop lent, avec cette fresque, on n'aurait jamais su comment terminer ! L'idée, c'était de photographier les hommes sur un certain fond : *il fallait que les personnages soient toujours inscrits sur un fond très violent, qui ne soit pas une* toile de fond, *mais une partie du drame.*

(Propos recueillis à Paris, le 23 février 1976, par Max Tessier avec l'aimable collaboration de M. Beaulaique pour la traduction).

...avec kenneth anger

— Quelles images de films vous restent de votre enfance ?

— La première séance, c'est ma grand-mère qui m'y a emmené, dans une salle en plein air, en Californie, sous les sycomores. C'était un double programme de SONNY BOY d'Al Jolson et de THUNDER OVER MEXICO d'Eisenstein. Ce fut une expérience primordiale, quelque chose comme assister au coït parental. Les deux films sont également fascinants. Et j'ai insisté pour avoir les bandes sonores :

Kenneth Anger

je voulais les jouer à la maison. Ma grand-mère n'a pas pu trouver un enregistrement du choc des pattes des chevaux sur les têtes des paysans, mais elle m'a trouvé le disque de SONNY BOY et je l'ai toujours. Je ne l'ai jamais cassé. Personne ne s'est assis dessus.

— Ceci est fondamental. Je vois une influence de Cocteau, peut-être ?

— *Eh bien, Cocteau a été une influence après que j'aie vu ses films et que je l'aie rencontré, dans une certaine mesure. Mais surtout une influence du genre : je-ne-veux-pas-être - comme - lui. Car lorsque j'ai fait FIREWORKS, on y a trouvé quelque chose de Cocteau, de coctélien, et je crois que c'est juste. Des détails et des symboles à la Cocteau. Par exemple, il y a une main de plâtre blanc avec un doigt brisé et une étoile dessus : cela semble une « Cocteau touch » ou quelque chose comme ça. Quand j'ai fait ce film, à dix-sept ans, je n'avais pas encore vu LE SANG D'UN POETE : mais je suppose que j'avais vu des dessins.*

— FIREWORKS, vous l'avez fait dans des circonstances particulières.

— *La circonstance la plus particulière, c'est que j'avais dix-sept ans. Il y a certaines choses que vous pouvez faire quand vous êtes un teenager, mais pas les répéter. Le film a été fait en soixante-douze heures sans dormir et sans se droguer, sauf de l'adrénaline. Je devais faire vite parce que ma famille était partie à l'enterrement d'un oncle et m'avait laissé seul. J'ai déménagé tout le mobilier de la maison dans le jardin et l'ai transformée en studio de cinéma. Je suis entré en contact avec mes copains de la Marine et ça s'est fait très vite. C'est un film « un-pour-un » : une seule prise par scène. Je n'avais que quelques centaines de pieds de pellicule volée aux Transmissions et qui m'avait été donnée par les acteurs du film. Autrement dit, les marins étaient de vrais marins qui avaient emprunté le film à l'oncle Sam qui en avait tant qu'il lui sortait par les oreilles. Si on ne m'avait pas fait cadeau de la pellicule, je n'aurais pas pu l'acheter. Le budget du film est inscrit dans un calepin que je garde : 112,50 dollars. De l'argent de 1947.*

— Vous aviez préparé le film et dans quelle mesure ?

— *Oh oui, j'attendais le moment propice. Le film était inspiré par un rêve, un rêve très court que j'avais fait en une microseconde entre deux battements de paupière. Ce rêve, je l'ai filmé pratiquement sans changements. Il était en noir et blanc. Comme Salvador Dali qui rêve toujours en Technicolor selon son autobiographie, je rêve moitié en monochrome et moitié en couleur. Mais c'était vraiment un rêve en noir et blanc. Influencé, naturellement, par tous les films que je voyais. Une relation de symbiose, pour prendre un terme à la mode.*

— Ce film est généralement considéré comme votre premier, mais il y en a eu six autres auparavant.

— *C'est le premier que j'ai décidé de conserver. C'est le film que j'ai mis dans un petit sac de voyage et emporté à San Francisco : là il a été montré au Museum of Modern Art au printemps de 1948.*

— Est-ce que les autres existent encore ?

— *Certains. J'ai commencé en 1941 avec un film appelé WHO'S ROCKING MY DREAMBOAT ? sur les enfants qui se rendaient compte de la possibilité d'une guerre avec les Japonais, des méchants qui pourraient débarquer sur les plages en sous-marins. Ce n'est qu'une petite étude sur l'inquiétude. Je ne désavoue aucun de ces films. Je veux dire que certains ont écrit sur eux sans les avoir vus, ils les ont appelé « juvenalia », mais moi je ne les nomme pas ainsi. Ce sont des films faits par Kenneth Anger. Et je savais ce que je faisais, techniquement aussi bien qu'autrement. J'étais exposé au film comme moyen d'expression, comme moyen d'observation, aussi comme partie intégrante de ma jeunesse. Et comme film qui m'a plus influencé que tout autre, s'il n'y en avait qu'un, ce serait LE SONGE D'UNE NUIT D'ETE de Max Reinhardt.*

— Vous avez joué dans ce film, en 1935.

— *Oui, je jouais le Changeling (l'enfant changé par les fées). C'est un rôle muet et j'avais été choisi parmi les gamins d'une école de danse. Ma grand-mère connaissait un peu Max Reinhardt.*

— J'avais pensé, en voyant PUCE MOMENT, que le film était sur votre mère. Maintenant j'ai l'impression que c'est peut-être sur votre grand-mère.

— *Tous les vêtements qu'on y voit appartenaient à ma grand-mère. Ils n'étaient pas à elle. Elle travaillait comme costumière dans les films muets. Il y avait des collections de costumes ayant appartenu à des actrices comme Betty Blythe, Clara Bow, Barbara La Marr et d'autres. Elle connaissait ces gens, elle avait travaillé pour elles. Elle m'a permis d'utiliser ces toilettes et me les a finalement données. Et je les ai données à Henri Langlois qui les expose maintenant dans son musée.*

PUCE MOMENT est un film sur le rituel de l'embellissement et de la mise en beauté qui remonte jusqu'aux hommes des cavernes. Et vous pouvez dire que c'est du narcissisme, mais c'est réellement bien plus que ça. C'est la glorification de l'être humain. S'habiller, c'est se parfumer, se coiffer, se maquiller. Ce qui est suggéré, c'est le rituel des soins personnels, la préparation de l'individu pour se présenter de manière séduisante en société. KKK (Kustom Kar Kommandos) est aussi un film sur ce rituel, mais transposé à l'automobile : époussetage, lustrage.

— Vous voulez parler de magie ?

— Il y a eu Vénus, Pan, Osiris, Isis, Kali, Shiva et d'autres. Ces formes traditionnelles de dieu appartiennent à une tradition millénaire.

— Pensez-vous que vous continuez cette tradition dans certains de vos films ?

— Eh bien, je suis un artiste qui utilise simplement un cadre de référence à la manière dont Botticelli pouvait utiliser d'abord un cadre païen de référence, puis un cadre chrétien. Il a utilisé un cadre de référence païen jusqu'à ce que Savonarole le terrorise et lui lave le cerveau jusqu'à lui faire brûler ses plus belles étoiles. On brûla sur la place publique de Florence des allégories païennes comme « La naissance de Vénus », pas celle qui a survécu mais d'autres qui allaient un peu plus loin, comme « L'amour de Vénus et de Mars » où ils sont au lit tous les deux, l'armure à côté du lit. Mais il a fait des choses aussi belles dans la mythologie chrétienne. En d'autres termes, il n'a pas renoncé à être peintre. Mon cadre de référence à moi, il vient du « Rameau d'or » de Fraser : c'est un livre excellent, qui couvre tout.

— Est-ce que LUCIFER RISING explore des terres nouvelles pour vous ?

— J'espère. C'est toujours ce que j'essaie de faire. Comme artiste, je me sens assuré d'avancer. Mon temps est venu. Je veux dire que je peins ce que les Chrétiens appellent le Diable dans l'art. Il y a une longue tradition de tabou contre ça. Et la première manifestation de Lucifer, l'Ange déchu qu'on appelait la plus belle création de Dieu, son fils favori comme dans la parabole du fils prodigue. Mais son fils favori a été vidé du paradis pour avoir donné trop de parties et mis la stéréo trop fort. Et nous en subissons les conséquences depuis lors. Je veux peindre Lucifer, qui est mon dieu personnel, tel que je le vois. Je ne sais pas si ce film y suffit... Après tout, d'autres l'ont fait, ainsi Milton dans LE PARADIS PERDU, dont Satan est généralement considéré comme le héros. Mais Milton avait une attitude assez ambivalente sur ce point, à cause du sentiment de culpabilité puritaine menaçant, comme pour Botticelli, de la foule de Cromwell.

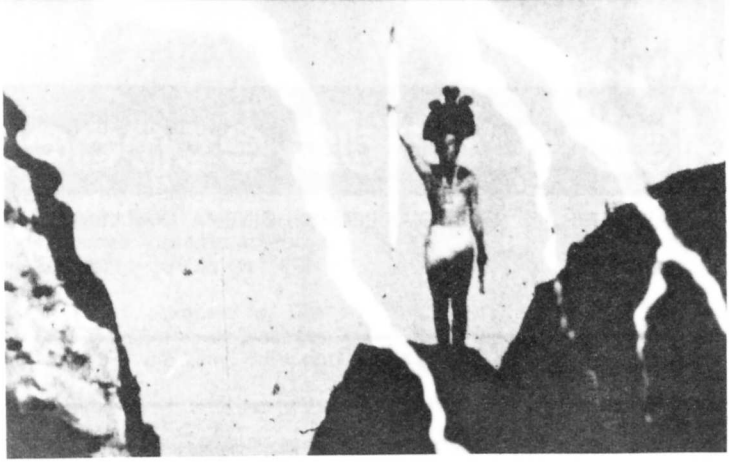
— Vous semblez laisser une distance entre le monde réel et ce qui transparaît sur l'écran, un monde très contrôlé de votre fabrication. Même dans SCORPIO RISING, où vous introduisez de la magie dans la mécanique de la moto.

— Eh bien, c'est comme ça que je vois la réalité. Parce que je ne tire pas un trait et ne dis pas : « Ceci est de l'art et ceci est la vie ». Je vois la vie comme un tout, dont tous les éléments arrivent tout le temps, sans rémission. Et il faut s'y faire. Ainsi il m'arrive sans arrêt des coïncidences : c'est ça qui rend ma vie intéressante.

— Mais c'est la façon dont le monde apparaît aux enfants...

— Je continue à voir avec mes yeux d'enfant. Comme je l'ai dit, mes premiers films ne sont pas des travaux d'enfant. Je suis le même que j'étais alors. Peut-être un peu plus sophistiqué techniquement. Mais je ne suis jamais devenu blasé ou cynique. Bien sûr, c'est un peu fatiguant pour certains, mon œil enfantin a des aspects qui peuvent les faire abandonner. Si je ne veux pas de responsabilité, je m'en irai tout simplement. Ma vie a été pleine de fuites. Je veux dire que j'ai quitté les endroits où les choses ne marchaient pas, où un adulte aurait travaillé pour que ça s'arrange.

Propos recueillis
par Michael Reynolds
à Berkeley (U.S.A.)
(Traduction M. M.)



LUCIFER RISING de Kenneth Anger

P. S. — Voir dans notre précédent numéro la critique du programme : TOUT KENNETH ANGER.

chabrol tous azimuts

Alors que ses deux derniers films, LES MAGICIENS et FOLIES BOURGEOISES, devraient sortir respectivement en mai et en juin, Claude Chabrol se multiplie sur la scène de l'actualité. Un livre d'entretiens chez Laffont, dans la collection « Un homme et son métier » : « Et pourtant je tourne », où il se raconte et se définit lui-même comme « Cinéaste non A » en s'attaquant (entre autres) à un « cartésianisme mal compris, mâtiné de sentences du pharmacien Homais »...

Le passage à la télévision, les samedis 13 et 20 mars sur TF 1 des deux nouvelles de Henry James adaptées par Roger Grenier et tournées par Chabrol en 1974 : LE BANC DE LA DESOLATION, avec Catherine Samie et Michel Duchaussoy, et DE GREY, avec Hélène Perdrière, Daniel Lecourtois, Catherine Jourdan. Sur ces émissions et leur générique complet, voir « Ecran 75 » n° 36 de mai et 37 de juin, étude, entretien et télé-filmographie.

Cycle Chabrol enfin sur FR 3 entre le 28 avril et le 26 mai :

- *le 28 avril : LE BOUCHER*
- *le 5 mai : LES NOCES ROUGES*
- *le 12 mai : LE SCANDALE*
- *le 19 mai : LA DECADE PRODIGIEUSE*
- *le 26 mai : NADA*

On trouvera des critiques de ces films dans « Ecran 72 » n° 1 (LA DECADE), « Ecran 73 » n° 13 (LES NOCES ROUGES), « Ecran 74 » n° 22 (NADA).